



Володимир Горпенко

«Комісари»

Час — безжальна річ. Особливо стосовно мистецтва. Досить швидко відсіюється тимчасове, штучне. Залишається справжнє.

1970 рік. На наші екрани виходить фільм, який, за всіма нормативними установками радянської ідеології побачити світ в Україні не міг. У фільмі «Комісари» М.Мащенку вдається винести на привселюдне обговорення свята святих радянської епохи — морально-етичні засади ідеологів комуністичного будівництва, запропонувати глядачам роздуми з приводу можливості вийти з лав партії, заговорити про право сумніватися в її політиці.

Уже сам вибір матеріалу, звернення до таких наболілих на той час питань, а головне — той ступінь відвертості, з яким запропоновано розмову, — все це було актом високої громадянсько-мистецької мужності. Тим більшої поваги заслуговує фільм, який, незважаючи на редакторське переламування його структури, став, з нашої точки зору, однією з вершин національного кіно.

Перше, що впадає в очі, розглядаючи цей фільм, — його відверта публіцистична спрямованість, виражена особливим співвідношенням авторського начала й ілюзії об'єктивності відтворюваного світу. Це виражається у загостреній актуальності суперечок героїв, у безпосередньому звертанні до глядача, в ораторсько-мітинговому характері поведінки персонажів, у своєрідній стилізованості зображально-пластичних рішень.

Разом з тим авторське начало у цьому фільмі не стає моралізаторськи-нормативним. Не приховуючи свого «Я», режисерові вдається бути трибуном, який піднімає цілу низку животрепетних питань, і митцем, який створює самодостатній, психологічно переконливий світ.

Фільм починається пластично-звуковим епіграфом: кавалерійською атакою в її експресивності, максимальній зарядженості на досягнення мети.

Стоп-кадри зупиняють рух вершників, вдивитися в яких запропонує режисер. Не в одного, а в групу. У чергуванні середньопланових зображень вершників домінують не персонально-біографічні значення кожного зокрема, а єдність устремлінь усіх.

Своєрідність ознак, що формуватимуть архітектуру цього фільму, виражається у превалюванні експресивних начал над зовнішньо-інформативним вираженням конкретності епохи.

Сюжет фільму починається з титру «1921». Він відсилає глядача в певну епоху зорозуміти (інформацій-

■ Кость Степанков
у фільмі «Комісари».
Режисер М.Мащенко. 1970.

■ Борислав Брондуков
у фільмі «Комісари».

■ Кость Степанков
та Іван Миколайчук
у фільмі «Комісари».

но) — як до певної історичної дати. Далі, у першій сцені приходу отамана Коцура до Шури, режисер звуком конкретизує час. Годинник відбиває п'яту годину і тим вводить глядача-слухача вже у відчуття часу як процесу пульсації буття (виразно).

Занурення персонажів у темряву, у перепади світла й тіні створює атмосферу таємничості, настороженості, в якій розгортатимуться стосунки Шури і Коцура. Та й цього авторам виявилось замало. Їхній задум, на нашу думку, ще глибший. Надзвичайно тонко, з найвищим класом професійної точності режисер з оператором відгороджують героїв один від одного, встановлюють між ними своєрідну дистанцію. Ця дистанційованість має подвійний характер. З одного боку, вона внутрісюжетна. Тобто завдяки створюваному відчуттю відгородженості в цій сцені закладено психологічні передумови приходу на побачення з Шурою комісара комісарів Федора, її сумнівів щодо того, з ким бути, чий бік прийняти в протистоянні Федора і Коцура, викриття Дегтярьова. З іншого — ця дистанційованість формує особливий характер зображуваного. Своєрідність світло-тонального рисунка портретів створює відчуття, що слова, якими Шура і Коцур діють одне на одного, не стільки їхні, скільки належать їм. Між «хто» і «що робить» виникає своєрідне брехтівське відчуження.

З одного боку, показуване є подією, що розгортається перед глядачем, з іншого — подією, про яку розповіда-

ють автори. При чому авторська розповідь ледь відчутно домінує. Нам здається, що цей принцип — визначальний в архітектоніці фільму. Він встановлює особливу дистанцію між зображуваним і зображеним, між предметом, автором і глядачем.

Як бачимо, подвійне спрямування властиве не тільки сфері використання слова, а й такому засобові зображення, як світло-тональне вирішення.

Втім, це може бути випадковістю. Тож, прослідкуємо подальший перебіг подій і способи їх формування.

У першій сцені намічено гостроконфліктне протистояння — Коцур обіцяє, що комісари заплатять кров'ю. Друга сцена, яка відбувається в залі майбутньої школи, показує, як з'їжджаються на курси комісари. Принцип повторюється: поодинокі репліки формують в уяві глядача обставини, цілі, мотиви поведінки. Зі слів дійових осіб глядач дізнається про те, що: комісарів зібралось багато; приїхали розуму набиратися; Федір — комісар комісарів; Громов начебто вже був «убитий» в Кронштадті під час заколоту; комісаром якоїсь дивізії була людина з таким же прізвиськом як Дегтярьов тощо. Разом з тим формуються дві події. Основна — упізнання одним одного трохи не воскреслих з мертвих друзів і паралельно (при опосередкованому позначуванні того, що Шура передала Дегтярьову пропозицію Коцура) приховування їх знайомства від уваги комісарів.

Принциповим паралелізмом є також обійми, якими обмінюються друзі. В попередній сцені — Громов з Федором, в іншій — Дегтярьов з Коцуром. В цій сцені знову проявляється особливий характер взаємозалежності і співвідношення номінативно-зображувальної і дієво-виражальної функцій слова. Повідомляючи, що вони довго не бачилися, що їх залишилося мало, що є «наказ усіх комісарів однієї ночі накрити і голови з пліч», що «скоро на територію України перекинуть свої війська Тютюнник, Палій», Дегтярьов і Коцур випробовують одне одного.

Сцена й епізод у цілому завершується вчинком Дегтярьова — він вирішує пристати до здійснення наказу і просить чекати його через десять днів з точним планом знищення комісарів.

Отже відбулася зав'язка конфлікту — сформувалася змова проти комісарів. За класичними законами драматургії перипетії реалізації цієї змови мають становити дієвий стрижень фабули.

Справді, цілий ряд подальших подій, їх чергування, причинно-наслідкова логіка спрацьовують саме в цьому напрямку. Це — спроба Дегтярьова підкрестися до вартового, вбивство Михальова, викриття Шуру Дегтярьова, замість очікуваного розстрілу, засудження його «до життя», катування Громова бандитами (так вони названі в монтажних листах), вбивство Шури Коцуром. Та визнати цю лінію стрижневою у драматургії фільму важко, адже вона переривається.

Задекларований намір Коцура залишається лише однією з обставин дії. Він не стає предметом конфліктної дії. Не втілення задуму знищити комісарів цікави-

ло режисера. Тому він вибудовує систему поведінки своїх персонажів довкола іншого предмету.

Відразу після експозиції і зав'язки йде сцена, яка починається програмною заявою Громова:

— Федоре, не приймаю я НЕП.

На це комісар комісарів не менш категорично заявляє:

— Так можна втратити все. Навіть істину.

Ціла система аргументів, що витікають з життєвої конкретики і свідчать про реальні протиріччя між намірами і дійсністю, одне за одним розводить колишніх одновірців, а звідси і друзів, духовних побратимів на різні полюси. Ці аргументи, як нам здається, мають небачену в кінематографі тих часів політичну гостроту і філософсько-етичну місткість.

— Вчора істина була ясна: шаблю в руки і рубай. А сьогодні кожен шукає свою істину...

— Шанувальників у Леніна багато, було б стільки послідовників...

— А хто визначить міру правди? Ти? А раптом ця правда тільки твоя, тоді що?..

З одного боку, тут дискутується загальна поведінка персонажів як політичних, державних діячів, «неосвічених дурнів, що займають такі високі пости». З іншого — конкретна поведінка, коли виникають сумніви щодо права і потреби брати участь у такій діяльності.

Сумніви щодо шляхів і способів проведення своїх ідей у життя роздвоюють (витоки трагічної вини за Гегелем) особистість не лише Громова. Монтажно-драматургічно сцена Федора з Громовим переростає у протистояння комісара комісарів з комісарським загалом в цілому. І більше — мізансцену першого кадру наступної сцени побудовано так, що К.Степанков звертається не лише до комісарів, а й до глядачів.

Фабульно сцена Федора і комісарів на плацу, яка виглядає розвитком події, розпочатої сповіддю Громова, є інструктажем з правил поведінки на курсах. Сюжетно вона розповсюджує сумніви Громова на увесь стрій комісарів, на всю армію ідеологічних будівників.

— Ми жертвували життям, проливали кров! За що?

Усвідомленням невідворотності смертельного фіналу підкріпить трагедійні засади комісар Смирнов. Домігшись відрахування з курсів, щоб їхати будувати у своєму селі комуну, свідомо піде на смерть ще один персонаж фільму Герасименко.

У цілу сцену розгортає М.Машенко момент прощання комісарів з Герасименком. Трагічним героєм, який свідомо йде на смерть, призначену йому «божественістю» віри, показує режисер Ф.Панасенка з білим конем посеред поля у фіналі сцени. Стрій комісарів, наче хор античної трагедії, проводить Герасименка в останню путь, як це реалізовано звуко-зображальним вирішенням сцени, її темпо-ритмом.

Як відомо, чи не найбільшу можливість самовиявитися персонажам дає не драма, а трагедія.

У фільмі «Комісари» багато сцен, які не лише вповні реалізують цю можливість, а й взагалі мають характер трохи не публіцистичного диспуту.

Йдеться про зіткнення вір, переконань, про трагедію їх відсутності.

Моменти обстоювання Громовим права не вважати себе комуністом, вийти з партії побудовані у формі політичного диспуту з граничною загостреністю питань, звертанням «просто в очі» супротивника. Всі ці сцени — фронтальністю компоновки, експресією освітлення, граничною напруженою пристрастей — виходять за межі історичної конкретності, одиницності відтворюваних подій, піднімаючи їх на надособову висоту, проектуючи події минувшини на час сьогоднішній.

Вже в першому епізоді, особливо в сцені Коцура з Дегтярьовим, автор звертається до основного тематичного мотиву фільму — проблеми віри. Саме ця проблема найбільше болить усім персонажам



фільму, незалежно від того, на якому боці у конфліктній боротьбі вони перебувають. М.Мащенко програмно використовує тут композиційно-драматургічну форму паралелізму.

Сумнівається Дегтярьов (Кондрашов) — сумнівається Громов.

Фанатичну переконаність, аж до готовності стріляти, виявляє Коцур, виявляє і Федір.

Для режисера не лише Герасименко, закопаний живцем у землю, виглядає людиною, вартою співчуття і оплакування. Той самий Кондрашов (Дегтярьов), зазнавши поразки, залишається людиною честі, не втрачає своєї гідності. Навіть постріл Коцура в Шуру не трактується як вчинок бандита. Коцур вистраждав обумовлене своєю вірою право на такий страшний вчинок.

Всі персонажі цього фільму від початку знають, що в цій жорстокій боротьбі їх чекає практично неминуча смерть, і вони йдуть до неї, усвідомлюючи невідворотність такої долі.

Так послідовно викристалізовується трагедія, якою вже тоді, у 1970 році, бачив епоху 1920-х режисер. Драматичне в житті стає трагедією на екрані.

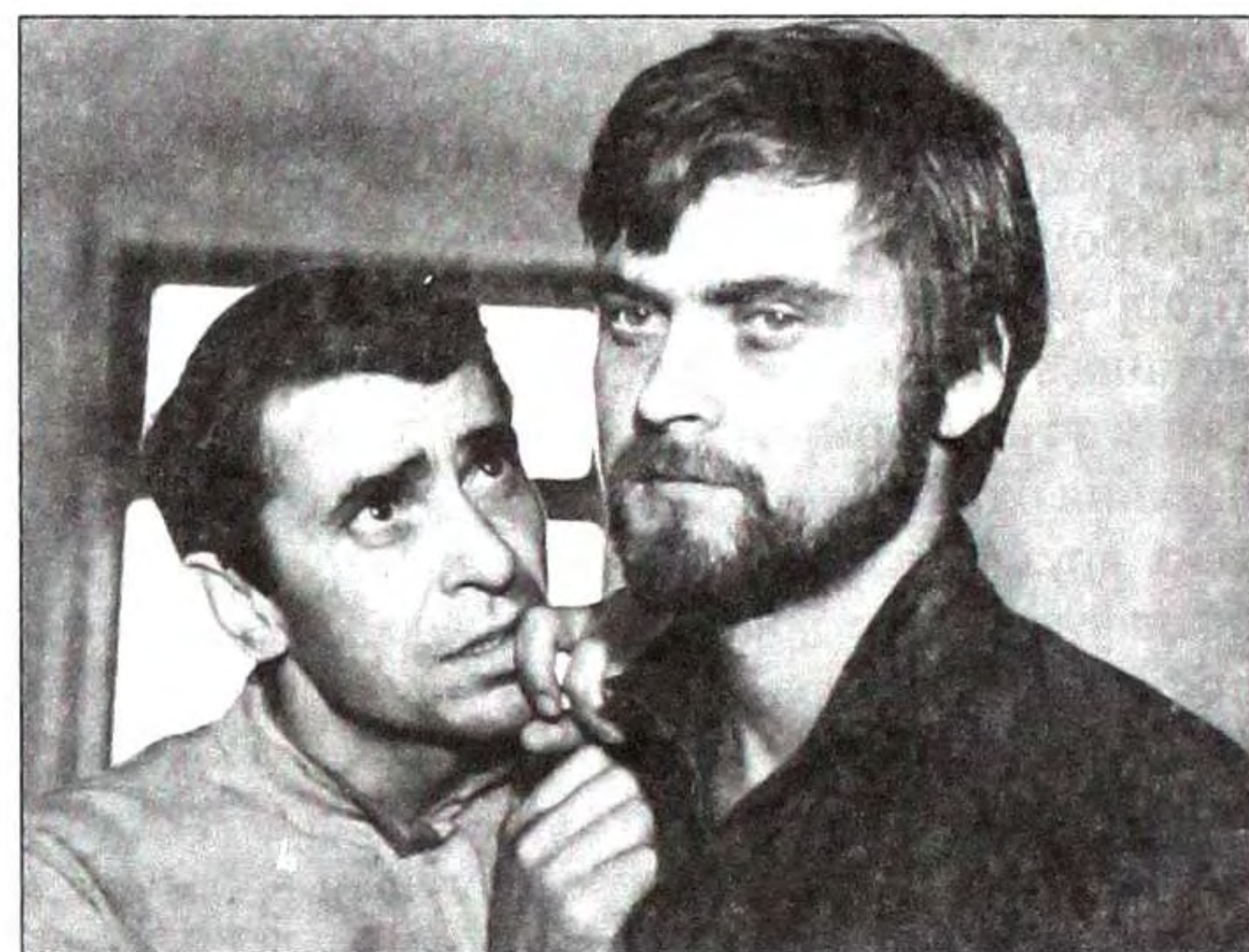
У повній відповідності до Арістотелевого визначення трагедії як «наслідування дії, важливішої і закінченій... за допомогою мови... дії, а не розповіді, що здійснює, завдяки співчуттю і страху, очищення подібних афектів», М.Мащенко надає конфліктові надособис-

тисного характеру і тим формує розповідь не за законами драми.

Фільм має всі ознаки трагічного: загибель і тяжкі страждання особистості; непоправність для людей її втрати; безсмертні суспільно цінні начала, закладені у неповторній індивідуальності; вищі метафізичні проблеми буття; філософське осмислення стану світу; активність трагічного характеру щодо обставин; історичні, тимчасово не розв'язані протиріччя; катарсисний характер впливу.

На реалізацію цих засад спрямовані, зокрема, і виражальні засоби.

Надзвичайно вагому роль відіграє особистість актора. У «Комісарах» індивідуальності І.Миколайчука, К.Степанкова, Б.Брондукова, Ф.Панасенка,



Л.Бакштаєва, М.Голубовича, Л.Кадочникової особливим чином позначаються на сутності відтворюваних характерів і мові фільму.

Герої трагедії М.Мащенка «Комісари» гинуть у різні часи, у різні моменти їхнього життя. Серед них немає жодного, хто постраждав від репресій, і, на перший погляд, це видаватиметься порушенням історичної правди. Нам здається, що тут не можна говорити про її відсутність. Вибір героїв, таке обмеження в цьому фільмі — явище принципово закономірне. Воно обумовлюється предметом авторської розповіді, а також її архітектонічними засадами.

У фільмі йдеться про реальних учасників боротьби за ствердження своїх ідеалів, про діячів, а не про жертви. М.Мащенко формує героїв трагедії, тому він відсікає тип героя-жертви, поява якого знизилася б масштаб катастрофи, зображеної режисером.

Громов повертається в партію, щоб загинути.

Таким фіналом режисер розв'язує всі складні колізії. Знаючи, що це шлях туди, де «текла кров», М.Мащенко спрямовує свого героя на виконання уготованої йому місії. Так само свого часу пішов Герасименко, так само пішли, знаючи свою долю, Коваль, Смирнов. Це роблять герої трагедії і геть не оптимістичної, як це стверджує інтонація тиші фіналу фільму.